



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

Il Collezionismo ebraico a Firenze fra Otto e Novecento,

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

Original Citation:

Il Collezionismo ebraico a Firenze fra Otto e Novecento, / D. Liscia. - STAMPA. - (2004), pp. 15-24.

Availability:

This version is available at: 2158/675404 since:

Publisher:

Polistampa

Terms of use:

Open Access

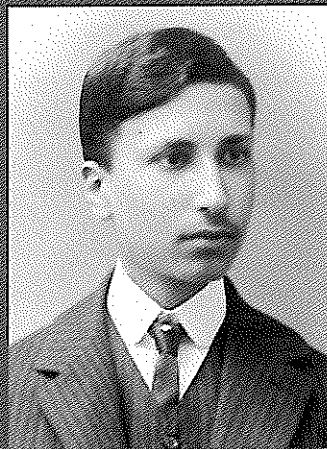
La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

Publisher copyright claim:

(Article begins on next page)

FONDAZIONE AMBRON CASTIGLIONI

STUDI IN ONORE DI LEONE AMBRON



EDIZIONI POLISTAMPA

Dora Liscia Bemporad

IL COLLEZIONISMO EBRAICO A FIRENZE FRA OTTOCENTO E NOVECENTO

Pochi fiorentini sanno che gruppi considerevoli di opere d'arte esposte nei musei della città sono frutto di donazioni di concittadini ebrei, cospicue considerando l'esiguità del loro numero rispetto al resto della popolazione.

Leone Ambron ha rappresentato, forse, l'ultimo esponente di una tradizione collezionistica ebraica che è fiorita in particolare a cavallo tra Otto e Novecento. In questa occasione desidero, da un lato, spiegare il fenomeno in rapporto anche ad altre città italiane e straniere; dall'altro, tenterò di esaminare la personalità di alcuni personaggi, di segno molto diverso sia per il carattere, sia per il gusto con cui si avvicinavano agli oggetti che acquistavano; pochi personaggi, dunque, ma significativi per disegnare con sufficiente ampiezza uno dei numerosi esiti che ha avuto l'Emancipazione ebraica in Europa. La scelta di questi nomi è stata sollecitata dal carattere molto particolare del materiale che essi collezionarono, incentrato in gran parte su quelle che ancor oggi vengono definite arti minori, predilezione, a mio parere, favorita da motivi storici e culturali che hanno messo a contatto gli ebrei con materiali eterogenei e a carattere suntuario.

In primo luogo io porrei un'antica consuetudine verso gli "oggetti", i prodotti necessari alla vita quotidiana che gli ebrei seppero apprezzare prima degli altri. La condanna espressa dalla bolla papale «Cum nimis absurdum», che sanciva nel 1555 la nascita dei ghetti, stabiliva anche che gli ebrei non potessero esercitare altro che la «Cenceria seu strazzeria», ovvero esclusivamente il commercio di abiti e tessuti di seconda mano, oltre a roba usata. Queste attività, che nella mente dei legislatori dovevano servire come un mezzo di umiliazione, imposero agli ebrei un'abitudine a trattare arredi e suppellettili – che con termine moderno potremmo definire di arti minori – e a valutarne il pregio.

Le sinagoghe italiane, ad esempio, sono ricchissime di splendidi paramenti, composti con tessuti ricavati da vesti femminili (talvolta si leggono ancora i segni delle *pinces*). Questa consuetudine, neppure troppo rara, era dovuta in parte alle ristrettezze finanziarie del donatore, il quale voleva rendere omaggio al luogo di culto con un arredo degno, ma non possedeva risorse sufficienti per acquistarne uno nuovo; in molti altri, era frutto di un sincero apprezzamento per tessuti non più di moda, ma di cui si sapevano valutare le qualità tecniche ed estetiche. Uno dei casi

più eclatanti è offerto dalla *parokhet*, dal copri *tevah* e dalla *mappà* della sinagoga di Pisa, eseguiti in uno splendido velluto quattrocentesco, alluciolato d'oro, nel motivo detto della "griccia"¹. Il tessuto è originale, mentre la confezione è assai più tarda, forse del secolo appena trascorso.

A questo si aggiunge che la maggior parte degli ebrei era coinvolta, là dove era loro concesso e soprattutto a Livorno, nel commercio e nella produzione dei tessuti. È forse questo retaggio che ha portato personaggi come Giulio Franchetti, su cui tornerò tra breve, a collezionare tessuti.

Quando in Toscana gli ebrei godettero di una certa libertà, introdotta dalla politica di stampo illuminista dei Lorena, trasformarono i loro traffici, riconvertendoli in attività che mettersero in risalto la qualità della merce trattata in un'ottica di piccolo antiquariato, fenomeno che già aveva visto protagonisti alla fine del Settecento famiglie come Rimini, Finzi e Chimichi. Questi, iscritti come gioiellieri all'Arte della Seta quando la legislazione lorenese glielo concesse, furono soprattutto rivenditori anche e soprattutto, se dobbiamo prestar fede ai documenti di archivio, di monili antichi². I gioielli e gli oggetti che, per non essere stati riscattati dal pegno restavano in bottega, erano rivenduti o trattenuti per costruire il primo nucleo di una collezione.

A ciò si aggiunge che questi pionieri del collezionismo ebraico vivevano in tutta la sua schiacciante portata la diffidenza atavica verso le arti maggiori, che da diversi secoli erano state bandite dall'orizzonte della cultura della Diaspora. Forse la pittura, anche al di là dell'iconoclastia ebraica, che aveva inasprito le già rigide regole nel campo dell'immagine, era stata accettata; basti pensare alle *ketubot*, alle *meghilloth Esther*, che accolsero complessi cicli iconografici fino al XVIII secolo, o i ricami, che talvolta si espressero con immagini molto realistiche. Ma certo queste deroghe non riguardavano la scultura.

L'attenzione verso le arti suntuarie e gli arredi liturgici, più sviluppata nel gruppo ebraico piuttosto che presso i gentili, si trovò a coincidere con una situazione internazionale che ne aveva favorito il risalto e la conseguente valorizzazione. Gli anni tra la fine del XVIII secolo e la prima metà del successivo avevano visto la nascita di una "produzione artistica" industriale e del conseguente dibattito sull'unicità o meno dell'opera creata. L'Inghilterra, la prima nazione ad aver apprestato sistemi riproduttivi relativamente economici nel campo dell'argenteria, della gioielleria, della ceramica e dei tessuti, fu anche la prima a tentare di valorizzarne l'aspetto sia artistico, sia tecnologico a paragone con quelli di altri paesi coinvolti nell'evento, nato sotto l'egida della Regina Vittoria e del principe Alberto, che doveva segnare una tappa fondamentale nella storia delle arti decorative e industriali:

¹ D. LISCIA BEMPORAD, *Gli arredi (secc. XV-XIX)*, in *La sinagoga di Pisa, dalle origini al restauro ottocentesco* di Marco Treves, a cura di M. LUZZATTI, Firenze, Edifir, 1997, pp. 71-74.

² D. LISCIA BEMPORAD, *Due famiglie di gioiellieri ebrei a Firenze tra Sette e Ottocento*, in «La Rassegna Mensile di Israel», LX, 1993, 1-2, pp. 123-136.

l'Esposizione Universale approntata a Londra all'interno del grande padiglione del Crystal Palace nel 1851. La straordinaria iniziativa vide undicimila partecipanti di quasi tutti i paesi del mondo, ma, soprattutto, mise a confronto le opere dei giganti della produzione di arti decorative e industriali europee: Inghilterra, Francia e Germania. L'esposizione evidenziò che era indispensabile, pur in una produzione seriale, richiamarsi ad ideali di "bellezza" e si giudicò necessario riproporre all'attenzione del pubblico modelli qualitativamente alti dei diversi periodi storici, a cui i creatori avrebbero dovuto ispirarsi. Fu questa una delle concause della nascita di collezioni di oggetti gotici, rinascimentali e barocchi. Dette vita anche alla produzione di falsi, dove erano applicate, con un'attenzione filologica che doveva ingannare anche gli occhi più esperti, le tecniche del passato, resuscitate per soddisfare il gusto eclettico del tempo. I collezionisti stranieri, in particolare americani, ricercavano pezzi in buone condizioni e, soprattutto, completi in ogni parte. La necessità di soddisfare la ricca clientela spinse gli artigiani ad integrare gli oggetti, spesso arbitrariamente, ma, altrettanto spesso, con coerenza filologica; in molti altri casi ricorsero all'utilizzo di parti autentiche e frammenti antichi, fondendoli insieme per ottenere oggetti che sfidassero l'analisi di qualsiasi esperto. In altrettanti casi, soprattutto nell'ambito della gioielleria, furono fatte perfette imitazioni che ricalcavano tecnicamente, strutturalmente e stilisticamente gli originali.

L'Italia rimase in parte emarginata da queste correnti, sia perché così ricca di opere di pittura, scultura e architettura da tenere in poco conto quelle sontuarie, sia perché, mancando una industria ed essendo saldamente radicato il sistema delle botteghe, sentì meno l'esigenza di un riscatto sul piano estetico. Tuttavia, a Firenze, la dominazione francese e gli ideali illuministi, a cui si ispirava la famiglia Lorena, avevano stimolato gli artigiani ad incamminarsi verso una industrializzazione delle manifatture nell'ottica di liberare i lavoratori dal «giogo della fatica corporea»³. La nascita di istituzioni come il Conservatorio di Arti e Mestieri, voluto dai Francesi, si mosse proprio in questa direzione, al fine di conciliare la tradizionale abilità tecnica e artigianale italiana con una produzione industriale che si tendeva ad istituire sul territorio toscano. L'esposizione del 1851, allestita al Palazzo della Crocetta, ebbe lo scopo di selezionare artefici e oggetti da mandare all'Esposizione Universale londinese. La presenza toscana, e fiorentina in particolare, si limitò ad oggetti artistici compiuti secondo tecniche tradizionali, rinfocolando una polemica già assai vivace tra l'Accademia e il Conservatorio, il quale l'accusava di intralciare lo sviluppo industriale del Granducato⁴.

In questa ottica, ritengo che la popolazione ebraica italiana sia stata più sensibile dei propri connazionali al fenomeno della valorizzazione delle arti sontuarie,

³ A. GALLO MARTUCCI, *Il Conservatorio d'arti e mestieri. Terza classe dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze (1811-1850)*, Firenze, M.C.S., 1988, p. 69.

⁴ Ivi, pp. 99-100.

sia per i motivi prima accennati, sia per i rapporti più stretti tenuti con le altre nazioni europee.

Gli ebrei sono stati sempre accusati di appartenere ad un popolo transnazionale, senza radici nel luogo in cui abitano. Per alcuni aspetti può essere vero e gli spostamenti precipitosi da un paese all'altro per sfuggire alle persecuzioni, soprattutto nell'Europa dell'Est, e le immigrazioni nel Nuovo Mondo avevano ampliato i loro orizzonti, favorendo una rete di rapporti familiari e di affari, le cui maglie erano rese più strette dalla lingua (se non l'ebraico, l'*yiddish*) e da un substrato di tradizioni e riti comuni.

Per quanto riguarda Firenze, bisogna aggiungere che la città era mèta per molti studiosi/collezionisti che vi soggiornarono per un tempo più o meno lungo e che possono aver influenzato gli strati più colti della popolazione ebraica. Mi riferisco a Bernard Berenson, il quale fece della sua villa "I Tatti" uno dei centri culturali più vivaci; ma anche alla biblioteca raccolta da Landau e curata poi dalla nipote Laura Finaly, visitata dai più illustri studiosi del tempo⁵. Ma altri illustri storici dell'arte di origine ebraica visitavano costantemente Firenze, considerata, ovviamente, come un luogo obbligato in cui risiedere per un certo periodo al fine di approfondire i propri studi, come fecero Panofsky, ma anche Warburg, Gombrich eccetera.

In questo panorama, per quanto riguarda l'Italia, Livorno fu un caso degno di attenzione. Il porto mediceo, fin da quando, nel 1593, furono pubblicate le Lettere Patenti, meglio conosciute come "Livornine", e successivamente fu dichiarato porto franco, accolse soprattutto ebrei ma anche molti altri che avevano una qualche pendenza politica con la giustizia della loro patria di origine. Si creò, quindi, una società cosmopolita con legami stretti con le altre "Nazioni" locali – così erano chiamate – e i loro paesi. Per quanto riguarda gli ebrei, i loro rapporti si estesero, oltre che con i correligionari di Marsiglia, Amsterdam e Londra, anche con quelli delle maggiori città del Mediterraneo, per quel diritto di "ballottazione" che concedeva alla Nazione Ebraica di accogliere entro il suo seno chiunque i Massari, cioè i suoi governanti, considerassero degno, facendone automaticamente un cittadino del Granducato. È il caso, ad esempio, di Lamberto Loria etnografo e fondatore del Museo di Antropologia e Etnografia di Firenze.

Tutte queste potenzialità trovarono il loro naturale sbocco dopo l'Emancipazione, nel 1861, quando gli ebrei furono equiparati nei diritti e nei doveri agli altri cittadini italiani. Sebbene su di un altro piano, la sinagoga di Firenze, o meglio, il Tempio, come allora venivano chiamate queste costruzioni monumentali che sorsero in molte città italiane dopo tale data, rispondeva alle stesse esigenze di visibilità e di entusiasmo per un'equiparazione, che li vedeva finalmente protagonisti della realtà in cui ormai da secoli si trovavano a vivere.

⁵ L. BLUM - D. MAITSE (a cura di), *La Firenze bibliotecaria e bibliofila degli anni 1934-43 nei ricordi di un tedesco non ariano*, in «Bibliofila», 102, 2000, pp. 265-294.

Il personaggio più importante in questo panorama fu certamente Marco Guastalla⁶. Egli entrò appieno in quel dibattito, sviluppatosi nel 1859 a seguito del restauro di Palazzo Pretorio, riguardo la creazione di un «Museo di antichi monumenti dai quali per qualunque modo venga illustrata la storia della Toscana in tutto quello che si riferisce alle istituzioni, ai costumi e alle arti». Il progetto vedeva un precedente significativo nelle esposizioni di Londra nel 1851, di New York nel 1853 e di Parigi nel 1855, dove erano state mostrate a milioni di visitatori di ogni provenienza (un numero vastissimo per le potenzialità di allora) anche opere di collezioni pubbliche e private.

Il progetto proposto da Marco Guastalla, collezionista di monete, medaglie, cammei, stampe, disegni, era quello di allestire parallelamente alla prima Esposizione Nazionale, che si doveva tenere nel 1861 a Firenze, una mostra delle opere di pertinenza degli Uffizi, di Palazzo Pitti, della Specola e non godibili da un vasto pubblico, integrate da quelle di privati nonché da quelle degli enti ecclesiastici⁷. A questo proposito ci chiediamo se fosse già al corrente, o comunque consapevole, delle imminenti soppressioni degli enti religiosi imposte dal governo italiano. Egli vedeva la possibilità di attrarre donazioni ed integrare le collezioni esposte, ma anche di mettere a confronto le opere del passato con quelle moderne, perché «l'artista, l'industriale, l'amatore ritrovino un utile complemento nelle due esposizioni e possano scorgerne quali siano stati i principi e i fondamenti dell'industria che è una delle sorgenti della ricchezza nazionale»⁸.

È ovvio il riferimento alle recentissime esperienze del Victoria and Albert Museum nel 1857 e ancor prima del Musée de Cluny nel 1844, dove, come era nell'idea di Guastalla, la pittura diventava semplicemente un aspetto «dei costumi e della storia dell'epoca». Non possiamo affermare con certezza se questo atteggiamento sia stato anche conseguenza di una visione «ebraica» del problema, di una creatività, cioè, in cui non vi fosse posto per fatti figurativi «maggiori». Certo l'Emancipazione aveva trasformato la concezione del mondo da parte degli ebrei, nella quale alcuni tabù furono accantonati in nome di una laicità diametralmente opposta ai sentimenti che vivevano all'interno delle chiuse mura dei ghetti, di totale estraniamento da una cultura artistica intesa secondo i canoni accademici. Guastalla affermava che nel privato vi era una maggiore attenzione alle belle cose e «i minimi oggetti usuali erano sempre rialzati dall'arte, tanto il sentimento del bello si associava naturalmente presso di essi a quello dell'utile»⁹, una visione certamente nuova e originale in Italia.

⁶ Per maggiori notizie su Marco Guastalla cfr.: P. BAROCCHI-G. GAETA BERTELA, *Ipotesi per un museo nel Palazzo del Podestà tra il 1858 e il 1865*, in, *Studi e ricerche di collezionismo e museografia. Firenze 1820-1920*, Quaderni del Seminario di Storia della Critica d'Arte, Scuola Normale Superiore di Pisa, 1985, pp. 215-229.

⁷ Ivi, p. 221.

⁸ Ivi, p. 216.

⁹ Ivi, p. 219, n. 31.

Il suo progetto fu bocciato a favore di quello di Luigi Passerini; Guastalla, offeso, allestì nella propria casa in Piazza Indipendenza una mostra, parallela a quella industriale, in cui furono esposti non solo gli oggetti della sua collezione, ma anche quelli di proprietà di altri privati, di tale bellezza e importanza da essere poi acquistati dai maggiori musei europei e americani.

Dall'altro lato andò avanti il progetto di un museo in cui fosse valorizzata la tradizione artistica toscana, da allestire nel Palazzo del Podestà, museo che fu inaugurato nel 1865. Al nucleo più prestigioso, costituito dal lascito Carrand, se ne affiancarono altri, tra cui spicca quello delle stoffe donate dal barone Giulio Franchetti nel 1906¹⁰. Accompagnando la donazione con precise clausole, Franchetti mise in risalto la particolarità della raccolta, timoroso, forse, che la tipologia dei manufatti non fosse tenuta in sufficiente considerazione dai suoi contemporanei, ancora poco propensi a considerare i tessuti opere degne di adeguata conservazione. Egli scriveva: «In lunghi anni di pazienti ricerche, ho potuto riunire una collezione di circa 600 pezzi di stoffe antiche, fra grandi e piccole, che comprende saggi dal VI secolo dell'Era Volgare sino alla fine del XVIII secolo. Questa raccolta, che sarebbe quasi impossibile ricreare nuovamente, può fornire argomento di studio agli artisti, agli archeologi in genere e a chi si interessa allo svolgimento storico e tecnico dell'Arte della Seta, a cui Firenze dovette tanta parte della sua prosperità»¹¹. In un'ottica di valorizzazione della produzione fiorentina ancora a carattere semi industriale, Girolamo Gargioli aveva pubblicato nel 1868, quando Firenze sembrava incamminata sulla strada di un grande sviluppo nel suo nuovo ruolo di capitale del Regno d'Italia, il trattato quattrocentesco dell'Arte della Seta, dove si trova tracciata, secondo le parole dell'autore, «la storia dell'arte in Firenze, e il suo presente stato, pur troppo scadente»¹².

La collezione, così brevemente descritta da Franchetti, comprende dei pezzi rarissimi, tra cui tessuti copti, sciamiti dell'XI secolo, tessuti a scene di manifattura bizantina, bordi figurati del Quattrocento, per citare quelli di maggior prestigio; la cosa più stupefacente è che siano comprese tutte le tipologie in un campionario pressoché completo di quanto è stato prodotto dalle manifatture in questo campo. Molti frammenti trovano un omologo in altre collezioni straniere, perché spesso da un medesimo parato si ricavano diversi frammenti immessi sul mercato antiquario. Lo stesso Franchetti, nel già citato brano, ribadisce il fatto che all'inizio del XX

¹⁰ Nato a Livorno nel 1840, si trasferì a Firenze, dove morì nel 1904. Fu amico di Louis Carrand e di Costantino Resmann, quest'ultimo donatore di un cospicuo numero di armature e libri al Museo del Bargello. Con loro e con la nipote, Isabella Errera, intercorsero anche scambi di oggetti.

¹¹ R. BONITO FANELLI, *Il collezionismo italiano del tardo Ottocento e le raccolte dei tessuti del Bargello*, in *I tessuti italiani del Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, 1981) a cura di R. BONITO FANELLI e P. PERI, Firenze, S.P.E.S., 1981, p. 14; P. PERI, *Bordi figurati del Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, 1990) Firenze, S.P.E.S., 1990, p. 3; P. PERI, *I tessuti antichi del barone Giulio*, in «MCM», 29, 1995, pp. 46-49.

¹² G. GARGIOLI, *L'Arte della Seta a Firenze*, Firenze, G. Barbera Editore, 1868 (ed. anastatica Cassa di Risparmio, 1980), p. VI.

secolo non era più possibile mettere insieme pezzi così importanti, il che rivela che il collezionismo di tessuti antichi andava già diffondendosi. È palese che egli stava seguendo esempi famosi, come quello del Kunsthistorisches Museum di Vienna, il cui settore tessile fu a lungo diretto da Alois Riegl, che trasse da quel materiale osservazioni preziose per i suoi più celebri scritti, o anche quelli dei grandi etnografi, figure che ebbero un'importanza fondamentale nella rivalutazione delle arti minori.

Scriva la nipote Isabella Errera, commentando sul «Bollettino d'Arte» la donazione: «Il Barone Franchetti, il quale ebbe il coraggio eroico di privarsi dei suoi tesori a vantaggio del suo paese, troverà compenso al sacrificio nella coscienza di aver esposto a tutti il risultato del suo assiduo e fortunato lavoro di ricerche, e nella gioia di avere, infine, dato alla capitale della Toscana una collezione degna delle antiche sue fabbriche, così celebrate nel Medioevo e nel Rinascimento»¹³.

Per sollecitare l'attenzione dei conservatori del museo, certo distratta di fronte ad un materiale in Italia tanto trascurato, diceva che una così grande massa di moduli disegnativi, da lui messi a disposizione di tutti i creatori tessili, avrebbe potuto servire da modello per creatori nell'industria e costituire esempi di riferimento per studiosi in ogni campo. Soprattutto, però, potevano celebrare uno dei settori che hanno reso celebre Firenze, quale è stata l'Arte della Seta. In conclusione, tale donazione rientrava appieno negli scopi per cui il museo del Bargello era nato, ma anche di un altro progetto che Franchetti si adoperò a portare avanti. Egli, fin dal 1884, aveva dato vita ad un comitato per l'istituzione di una Scuola di Arte Applicata in cui si insegnasse disegno, pittura e plastica, palesemente in funzione della produzione industriale¹⁴, scuola che, sul modello di quanto stava avvenendo in tutti gli altri paesi, doveva sostituire l'apprendistato e la formazione degli artigiani fino a quel momento svoltasi nell'ambito delle botteghe o delle stesse industrie¹⁵. A questo scopo aveva donato alla biblioteca dell'istituto una serie di tavole dei fratelli Monrocq, attraverso le quali gli studenti potessero prendere coscienza dei «problemi costruttivi inerenti all'arredo urbano, ai ponti, alle carrozze ferroviarie, alle stazioni»¹⁶.

Di tutt'altro segno è la figura di Lamberto Loria. Egli nacque ad Alessandria d'Egitto, ma il padre, medico, trasferì la famiglia a Pisa e poi a Lucca. Benché si fosse laureato in matematica, cominciò ben presto a meditare viaggi in mondi lontani per studiarne i popoli e per raccogliere materiali di ogni tipo che ne documentassero usi e costumi. Dopo il trasferimento a Firenze, mise in pratica questi suoi sogni

¹³ I. ERRERA, *Il dono del Barone Franchetti al Bargello*, in «Bollettino d'Arte», XII, 1907, dicembre, p. 34.

¹⁴ V. CAPPELLI - S. SOLDANI, *Storia dell'Istituto d'Arte a Firenze (1869-89)*, Firenze, Olschki, 1994, p. 25.

¹⁵ S. SOLDANI, *Scuola e lavoro: De Sanctis e l'istruzione tecnico-professionale*, in *Francesco De Sanctis nella storia della Cultura*, vol. II, Bari, Laterza, 1984, pp. 461-466.

¹⁶ V. CAPPELLI - S. SOLDANI, *Storia dell'Istituto...*, cit., p. 145. M. BRANCA-A. CAPUTO, *La formazione dell'artigiano. Dall'apprendistato del mestiere alla didattica della decorazione*, in *La grande storia dell'artigianato. L'Ottocento*, a cura di M. BOSSI e G. GENTILINI, Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze, 2001, pp. 63-92.

intraprendendo una serie di viaggi che lo occuparono fin quasi alla sua morte, avvenuta nel 1913¹⁷.

Certo le vicende della sua vita dovettero condizionare tali scelte. La mancanza di salde radici in un luogo determinato e la molteplicità delle sue esperienze avevano alimentato in lui curiosità che travalicavano i semplici interessi locali. Le scienze, come l'etnografia e l'antropologia, non erano molto sviluppate in Italia, a differenza di quanto avveniva in altri paesi d'Europa; l'essere una nazione giovane e soprattutto priva di possedimenti coloniali non aveva favorito studi in questa direzione, al contrario di quanto era avvenuto, ad esempio, in Francia, Germania ed Inghilterra. A questo si aggiungeva l'atteggiamento di stampo cattolico verso le scienze che si ponevano al di fuori della tradizionale visione eurocentrica della Chiesa.

Loria, a seguito di una cultura e di una formazione così sfaccettata, proiettò i suoi interessi verso discipline di più ampio respiro, gettando le basi di iniziative che videro importanti sviluppi. Egli, infatti, a differenza di altri, non concepiva di inquadrare le sue ricerche in un ambito che non fosse scientifico, nonostante che alla fine ci abbia lasciato ben pochi scritti. Suo merito è di aver fondato la Società Etnografica Italiana e di aver promosso un museo in cui fossero raccolti reperti, suppellettili, abiti, gioielli delle varie regioni italiane, collezione che fu allestita prima nella sua casa in Borgo San Jacopo, successivamente trasferita in ambienti più ampi, in Via Colletta. È interessante che nel progetto del museo egli metta in risalto la necessità di studiare gli abiti e gli ornamenti in una analisi parallela; ribadisce, inoltre, che non si debbano escludere le tradizioni recitate o cantate perché parti integranti del fenomeno. Si tratta di una visione rivoluzionaria, sebbene assolutamente logica in una prospettiva scientifica, concetto che ancora con difficoltà è penetrato tra gli studiosi del settore che tendono ad analizzare separatamente i diversi aspetti dello stesso fenomeno. Per quanto riguarda il patrimonio scritto, di grande importanza fu l'amicizia con Alessandro d'Ancona, uno dei maggiori studiosi nel campo letterario, e per quanto ci riguarda, della poesia popolare e della novellistica italiana.

L'esposizione di Firenze fu la base per l'allestimento della grande Mostra romana di Etnografia del 1911; gli oggetti raccolti in tale occasione divennero il nucleo principale del Museo di Arti e Tradizioni Popolari dell'Eur. Molti dei pezzi collezionati da Loria durante i suoi numerosi e lunghi viaggi in Turkestan, nella Nuova Guinea e in Eritrea sono confluiti, invece, nel Museo di Antropologia ed Etnografia di Firenze, uno dei più ricchi ed interessanti in Italia. Nello stesso museo, che trovò la sua sede nel Palazzo Nonfinito di Via del Proconsolo, è conservata un'altra preziosa collezione, quella di Elio Modigliani, anch'egli ebreo, paleontologo e naturalista, studioso delle popolazioni dell'arcipelago malese.

¹⁷ La figura di Lamberto Loria è stata oggetto di una tesi di laurea di cui sono stata relatrice (S. MASIERI, *Lamberto Loria e la sua collezione di gioielli*, anno accademico 2001-2002).

Altri collezionisti cercarono di conciliare il proprio lavoro con la passione per la raccolta. Un personaggio curioso e discusso fu Leopoldo Benguiat che, insieme al fratello Vitale, che abitava e svolgeva i suoi commerci soprattutto a New York, prese in affitto Palazzo Davanzati; contemporaneamente, nel 1925, aveva acquistato le collezioni conservate nel palazzo e raccolte da Elia Volpi, il quale nel 1910 l'aveva aperto al pubblico. I due fratelli Benguiat, originari di Alessandria d'Egitto, erano famosi collezionisti e mercanti di tappeti, con negozi di antiquariato aperti a Londra e a Parigi¹⁸. Per loro, ed in particolare per Leopoldo, il prestigioso palazzo divenne un luogo in cui svolgere i propri affari e un vero e proprio *status symbol* di cui si invaghì sempre di più. Fu questo uno dei motivi per cui profuse molto denaro in interventi all'interno dell'edificio, alcuni dei quali in stile moresco, che suscitavano lo sdegno dello stesso Volpi e degli intellettuali fiorentini. Tra l'altro, parte della responsabilità morale ricadde sul professor Giuseppe Volterra, anch'egli antiquario, il quale era stato mediatore della vendita e aveva garantito a Volpi che l'acquirente avrebbe rispettato appieno l'arredo del palazzo e non avrebbe snaturato l'impronta che il precedente proprietario gli aveva conferito. Invece egli non ebbe certo un'attenzione filologica verso i mobili e le suppellettili, così come fu estremamente spregiudicato nel loro utilizzo, ambedue motivi per i quali i due fratelli furono criticati e tacciati di essere «stranieri» e «così ignoranti di cose d'arte antica fino al punto di svisare completamente la linea del palazzo fiorentino del '300 e la sua originalità». Essi vendettero in America molti dei pezzi raccolti da Volpi, così come dettero una patente di antichità a molti dei loro tappeti, facendoli passare come pezzi provenienti dalla raccolta del loro predecessore.

Al giorno d'oggi non rimane nulla della splendida collezione di tappeti del Benguiat né di quelli che le vecchie fotografie Brogi documentano essere state di proprietà del Museo Davanzati, perdita imputabile, con ogni probabilità, anche al mercato che ne fecero i due fratelli. A loro discolpa è necessario evidenziare che l'Italia e Firenze avevano una cultura relativamente scarsa nei confronti dell'arte orientale, salvo per quei collezionisti, come Stefano Bardini o Frederick Stibbert, i cui interessi travalicavano i confini locali. È significativo che all'interno di questo panorama ristretto di estimatori oltre ai Benguiat e contemporaneamente a Boralevi, compaia il nome di un'altra famiglia ebraica, i Pisa, che hanno lasciato tappeti importanti al Museo del Bargello. Nella collezione Berenson a villa "I Tatti" emergono altri oggetti di origine islamica, anche se, trattandosi di miniature persiane, si avvicinano maggiormente agli interessi per le arti maggiori che hanno accompagnato lo studioso per tutta la vita¹⁹.

¹⁸ Per maggiori notizie sulla figura dei due fratelli cfr.: A. BORALEVI, *The Benguiats in the Davanzati Palace*, in «Hali», II, 1980, n. 4, pp. 292-294.

¹⁹ G. CURTATOLA, *Il collezionismo ottocentesco di arte islamica a Firenze*, in, *Studi e ricerche di collezionismo e museografia. Firenze 1820-1920*, Quaderni del seminario di Storia della Critica d'Arte. Scuola Normale Superiore di Pisa, 1985, p. 388.

A questo proposito desidero soffermarmi su un altro aspetto del collezionismo ebraico che ha riguardato solo relativamente la cultura artistica fiorentina. Si tratta della raccolta di *judaica*, cioè di tutte quelle suppellettili che sono state eseguite per essere utilizzate durante le cerimonie ebraiche sinagogali e domestiche. A Firenze, l'unico collezionista in questo campo, che ha raccolto sistematicamente pezzi di ogni provenienza, è stato Shulim Vogelmann. Di origine polacca, aveva una conoscenza profonda dell'arte ebraica, anche se la sua cultura non proveniva da studi storico artistici e scientifici. Raccontava che comprava interi lotti, composti in gran parte di cose di poco valore, se non addirittura di ciarpame, per aggiudicarsi l'unico pezzo importante che riusciva con grande intuito a identificare. Certo in lui la consapevolezza della perdita era più radicata che negli ebrei italiani. Sapeva perfettamente, per propria esperienza, che l'odio poteva spazzare in un attimo la storia e la tradizione di secoli e, con le persone, tutto quanto era loro appartenuto. In Italia si è prestata attenzione a questa arte-non arte, qual è la produzione cerimoniale ebraica, solo dopo il secondo conflitto mondiale, quando le certezze e la fiducia dei cittadini ebrei verso quella nazione per la quale avevano nutrito tanta riconoscenza, sono crollate in un attimo, la stessa riconoscenza che li aveva spinti a legare il proprio nome a donazioni di opere, la cui raccolta era frutto dell'amore verso le opere dell'uomo e verso il paese che li aveva emancipati.